



XIMO COMPANY  
MARC BORRÁS

Primitivo flamenco anónimo del siglo XV  
*El entierro de Cristo*



Universitat de Lleida



© De la edición: Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), de la Universitat de Lleida

© Del texto: los autores

© De las fotografías: los autores

Diseño y maquetación: Marta Raïch (CAEM)

Este estudio recoge el fruto de un dilatado trabajo de formación e investigación universitaria en equipo que se ha visto beneficiado por diversas ayudas estatales, autonómicas y universitarias. La primera se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Educación y Ciencia de España, Plan Nacional, *El rol de lo hispánico en la configuración de la pintura mediterránea de 1440 a 1525. Aragón, Cataluña y Valencia: aportaciones, versiones e interferencias en la recepción del nuevo código visual del Renacimiento* (HUM2004-03221/ ARTE; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). La segunda se inscribe en un Proyecto de I+D+I de la Universidad de Zaragoza que lleva por título *El trazo oculto en la pintura aragonesa del Renacimiento. Aplicación de la reflectografía digital infrarroja para su estudio* (UZ2008-HUM-05; investigadora principal Dra. Carmen Morte, Universidad de Zaragoza). La tercera ayuda proviene del Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, que lleva por título *La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (h. 1440-1525). Problemas de pintura* (HAR2009-07740; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). Una cuarta ayuda es la concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad al proyecto de I+D+I, *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). Destaca también el proyecto europeo con la Universidad de Verona *Detached Frescoes: restoration and conservation* (prot. JPVR17LTRR, joint projects, investigadora principal Dra. Monica Molteni) y el acuerdo de colaboración con el Complesso museale Palazzo Ducale di Mantova en el proyecto Giulio Romano y Cima da Conegliano. En todos estos proyectos han participado -y participan- activamente los profesores, investigadores y becarios de I+D+I: Joan Aliaga, Isidre Puig, Julián Almirante, Mauro Natale, Joan Yeguas, Albert Ferrer, Lluïsa Tolosa, Borja Franco, María Antonia Argelich, Iván Rega, Miguel Ángel Herrero, Laura Egido, Marta Raïch, Marc Ballesté, Núria Ramón, Meritxell Niñá, Cristina Mongay, Gemma Avinyó, Mariona Navarro, Marc Borràs, Laia Arbolí, Jèssica Martín, Anna Pedret, Ariadna Piñol, Maria Serra Orpinell y Miriam Carmona.

Este estudio también se ha visto enormemente beneficiado por los miles de registros fotográficos de alta resolución digital que forman parte de la rica Fototeca Especializada del “Centre d'Art d'Època Moderna” (CAEM) de la Universitat de Lleida. Es imprescindible, a fecha de hoy, operar de forma comparativa con una amplia y completa base de datos fotográfica.

Además, los autores de este estudio en todo momento han podido contar con el impagable apoyo y asesoramiento científico de los más de 150 miembros consultores que conforman el amplio Consejo Asesor Internacional del CAEM ([caem.udl.cat](http://caem.udl.cat)), uno de los más grandes y bien colegiados del mundo; se trata, sin duda, de una de las mayores fortalezas de nuestro centro y de nuestro método investigador; es la garantía más fiable y contrastada de nuestros análisis técnicos, formales, estilísticos, comparativos y atributivos.

Se ha contado también con la valiosa Base de Datos Documental y Bibliográfica del “Centre d'Investigació Medieval i Moderna” (CIMM) de la Universidad Politécnica de Valencia, y con la significativa contribución del Grupo de Investigación Consolidado de la Universitat de Lleida, reconocido y financiado por el Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya: “Art i Cultura d'Època Moderna” (ACEM) (2014 \*SGR 242), cuyo investigador principal es el Dr. Company.

Finalmente, este estudio forma parte de los beneficios científicos inherentes al Premio Investigador “ICREA Acadèmia” que la Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats de la Generalitat de Catalunya ha concedido al profesor Ximo Company por su excelencia y capacidad de liderazgo en el terreno investigador. A este profesor le han sido reconocidos 6 sexenios consecutivos de investigación, concedidos por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



El CAEM hace constar que todas sus publicaciones tienen como finalidad la promoción de la investigación científica universitaria y, consecuentemente, la mejora de su calidad docente. Todos sus contenidos, citas e imágenes reproducidas se acogen al artículo 32.1 de la Ley de Propiedad Intelectual, según el cual *es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.* El CAEM es un centro universitario; su actividad científica y editorial no es lucrativa. Todos los beneficios económicos del CAEM se destinan íntegramente a la investigación, a la puesta a punto de su gabinete analítico y a la formación especializada de nuevos investigadores universitarios en el terreno del estudio científico del patrimonio artístico.

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación sin la autorización expresa de los autores o editores de la misma.





XIMO COMPANY  
MARC BORRÁS

Primitivo flamenco anónimo del siglo XV  
*El entierro de Cristo*

Diciembre 2019









## FICHA TÉCNICA

### AUTOR

Primitivo flamenco anónimo.

1. [página anterior] Anónimo flamenco, *El entierro de Cristo*, óleo sobre tabla, 12'8 cm de diámetro, último tercio del siglo XV, Colección particular.

### TÍTULO DE LA OBRA

*El entierro de Cristo* (fig.1).

### CRONOLOGÍA

Último tercio del siglo XV.

### LUGAR DE REALIZACIÓN Y PROCEDENCIA ORIGINAL

No poseemos ningún dato referente al lugar de ejecución de la obra. Sin embargo, debido a su filiación estilística, ésta debió ser confeccionada en Flandes, quizá en el ámbito borgoñón.

### TÉCNICAS Y MATERIALES

Se trata de una pintura al óleo sobre tabla de roble, en forma de “tondo” o medallón cuya técnica se caracteriza por el uso de finas veladuras.

**Soporte:** Se trata de una tabla de roble de formato circular, formada por un único panel de corte radial practicado con sierra para que no se curve, rebajada después a mano con una gubia con el fin de que encajara en su marco original. El trabajo desempeñado en la talla de esta pequeña pieza resulta excepcional, propio de las tablas realizadas bajo las ordenanzas de las gildas flamencas de carpinteros flamencas.<sup>1</sup>

**Imprimación:** La capa de preparación es blanquecina, un poco amarillenta, probablemente a base de carbonato cálcico, ya que es la habitual en las pinturas flamencas.

**Película pictórica:** El *ductus* de la obra es sumamente regular, aplicándose la pintura a base de finas veladuras superpuestas, en consonancia con la escuela flamenca del siglo XV.

**Capa superficial:** La obra presenta una capa de barniz de grosor considerable, aplicado de forma regular en la pieza.

<sup>1</sup> El estudio de la madera se realizó de forma colegiada entre el personal del CAEM y el doctor en Ingeniería Forestal Antonio Villasante, profesor de la Universitat de Lleida del Departamento de Ingeniería Agroforestal, y Director de la Xiloteca Joan Bergós de la misma universidad; es un reconocido experto en el análisis de soportes lógicos.







## MEDIDAS

12'8 cm de diámetro (sin marco); 19'6 x 19'6 cm (con marco).

2. [página anterior] Anónimo flamenco, *El entierro de Cristo* (reverso), óleo sobre tabla, 12'8 cm de diámetro, último tercio del siglo XV, Colección particular.

## INSCRIPCIONES

El anverso de la tabla presenta una inscripción difícil de precisar, que bien podría responder a los caracteres "G<sup>o</sup>" ó "6<sup>o</sup>". Podría tratarse de una referencia perteneciente a un antiguo inventario, siendo una vía a explotar, muy interesante, para futuras investigaciones (fig. 2).

## ESTADO DE CONSERVACIÓN ACTUAL

El estado de conservación es, en general, muy bueno.

Toda la obra presenta un fino craquelado, apenas perceptible a simple vista. Éste, permite aseverar que se ha producido debido a los movimientos mecánicos del soporte de la obra, pues nace de la capa de preparación hacia el barniz. La poca visibilidad de este craquelado, seguramente, es debido a la gran calidad de sus materiales y al excelente trabajo con el que se preparó el soporte, así como por la abundante presencia de blanco de plomo.

No se evidencian roturas o pérdidas de la capa pictórica.

En la parte inferior izquierda de la obra se ha detectado una incipiente brecha, seguramente debida a una separación que se está produciendo en la tabla que, si bien no supone un peligro a corto y medio plazo para la obra, sí debe ser tenida en cuenta en un futuro para garantizar su mejor conservación.

## LUGAR ACTUAL DE DEPÓSITO

Colección particular.

## ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS

### Fotografía Infrarroja (IR) (*Infrared Photography*) (*IR Photography*)

La siguiente técnica de documentación y análisis implementada para el estudio de la obra es la fotografía infrarroja. Esta técnica aprovecha la baja opacidad de los pigmentos en la pintura en longitudes de ondas cercanas a los 1'8 nm, 2'5 nm y 3 nm.

La imagen obtenida es el resultado de la reflexión parcial de la luz del espectro visible sobre la pintura, permitiendo la visualización de estratos subyacentes que se muestran ocultos

3. [página siguiente] Anónimo flamenco, *El entierro de Cristo*, óleo sobre tabla, 12'8 cm de diámetro, último tercio del siglo XV, Colección particular. Fotografía Infrarroja.

con luz visible, al permitir una reflexión de capas más profundas que la capa superficial. Mientras que algunas longitudes de ondas son reflejadas, otras son absorbidas, lo que genera nuevas lecturas del estrato pictórico permitiendo la observación de trazos ocultos, pinceladas constructivas, encajes y, especialmente, dibujo subyacente; cuando éste se ha efectuado con materiales ricos en carbono o con determinados pigmentos. Como limitación cabe destacar que, si el tono de la imprimación no es blanco o muy claro, esta técnica no arroja resultados demasiado perceptibles en cuando a lectura de dibujo subyacente y si el trazado se realiza con pigmentos rojos o lacas estos se muestran igualmente invisibles.

Para la obtención de la imagen infrarroja se ha realizado una fotografía digital utilizando una cámara Sinarback® eVolution 75h con respaldo IR y con filtro de 1100nm y una cámara Nikon D7200, multispectral con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1, y filtro de 900 nm.

Los resultados ofrecidos por esta prueba muestran el uso de un medio seco en la realización del círculo que marca el perímetro en el que se inscribe la escena, probablemente *matita* negra aplicada con un compás, la cual muestra un aspecto granulado.

En cuanto al dibujo de las figuras y los detalles, para su ejecución se empleó un medio húmedo, seguramente una tinta metalogáfica aplicada con pincel fino y en algunos puntos quizá con pluma, a razón del escaso grosor de las líneas (figs. 3 y 4).

Este dibujo subyacente presenta líneas fuertes y angulosas, las cuales señalan y modelan los principales elementos que componen la obra, especialmente las figuras y algunas prendas, como el paño de pureza de Cristo. Se encuentra, pues, totalmente en consonancia con el dibujo subyacente flamenco.

Sin embargo, una peculiaridad de esta obra es la carencia de un trabajo efusivo en la demarcación de las sombras: normalmente, los dibujos preparatorios de los artistas flamencos muestran minuciosamente los espacios de sombra, con trazos de distinta intensidad y grosor. En el caso de la obra estudiada, su artífice empleó grisallas aplicadas en forma de aguada. Estos tipo de grisalla era propio de miniaturistas, siendo ésta una posible línea de investigación, así como este tipo de sombreados es bastante común en la escuela de Dirk Bouts.

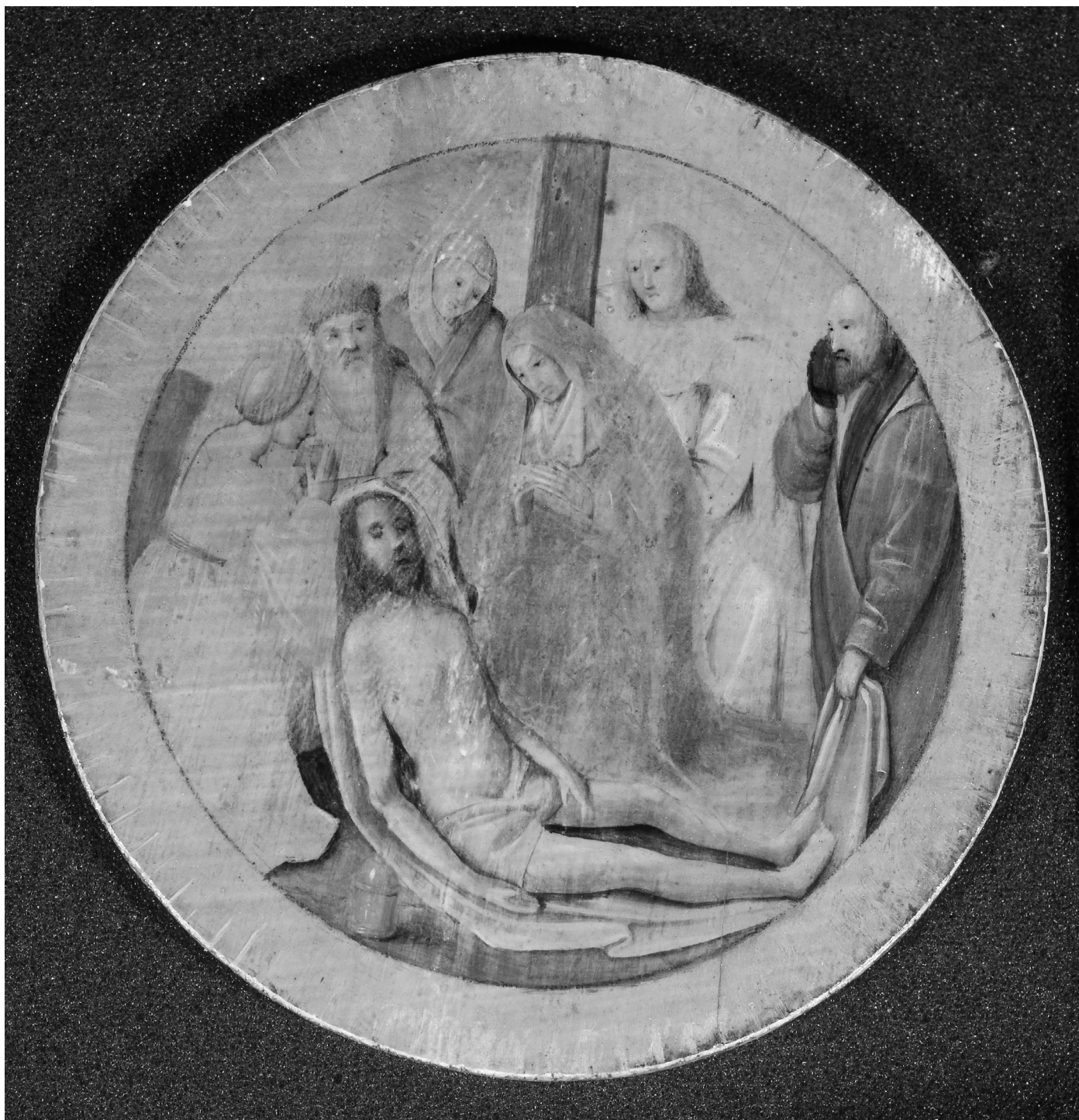
Se trata de un hecho a tener muy en cuenta en futuras investigaciones atributivas, pues, esta característica anómala entre los artistas flamencos puede ser muy valiosa para aunar la pieza al corpus de un artista concreto.

Así mismo, no se observan arrepentimientos o reposiciones, a excepción de una pequeña estructura bajo el cuerpo de Cristo, que finalmente no se desarrolló. En cualquier caso, todo parece indicar que la pintura se ejecutó teniendo una idea definitiva del conjunto, probablemente ensayado previamente en un esbozo sobre papel (fig. 5).

La caligrafía artística de este dibujo ha sido comparada con los resultados expuestos por Bosch Research and Conservation Project,<sup>2</sup> con el fin de buscar afinidades con El Bosco.

<sup>2</sup> Véase: ILSINK, M.; KOLDEWEIJ, J.; SPRONK, R.: *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Technical Studies* (catálogo de exposición), Het Noordbrabants Museum, del 13 de febrero al 8 de mayo de 2016, 's-Hertogenbosch, 2016.







4

4. Anónimo flamenco, *El entierro de Cristo*, óleo sobre tabla, 12'8 cm de diámetro, último tercio del siglo XV, Colección particular. Fotografía Infrarroja (detalle). Podemos observar el empleo de un medio seco, probablemente *matita* aplicada con un compás, en la confección del círculo, así como el uso de un medio húmedo, probablemente una tinta metalogámica, en la definición de la espalda de María Magdalena.

Este estudio comparativo asevera que nos encontramos ante dos artistas distintos, pues el dibujo subyacente de El Bosco resulta diferente.

En este sentido, Carmen Garrido y Roger Van Schoute definieron en los siguientes términos los trabajos preparativos de El Bosco: “Habitualmente, El Bosco realiza un dibujo subyacente a pincel sobre la preparación de las tablas, por medio de trazos rápidos que sitúan los distintos elementos de forma muy directa. El pintor trata de plasmar su proyecto de manera esquemática que, en ocasiones, llega a hacerse caricaturesco [...]. Sobre los proyectos dibujados inicialmente se suelen introducir gran número de modificaciones,





5

tanto parciales como totales, suprimiéndose en muchos casos figuras completas durante la ejecución pictórica [...], en la tabla central de *La Adoración de los Magos*, en donde se abandonó el dibujo esquemático de los edificios, casas, iglesias y molinos, para pintar la ciudad fantástica que hoy contemplamos en una zona más elevada”.<sup>3</sup>

Debemos entender que, son toda una serie de características que no se repiten en la obra estudiada: los trabajos preparativos de *El Bosco* muestran una plasmación de los

5. Anónimo flamenco, *El entierro de Cristo*, óleo sobre tabla, 12'8 cm de diámetro, último tercio del siglo XV. Fotografía Infrarroja (detalle). Bajo el cuerpo de Cristo, en el centro inferior de la composición, se observa lo que parece una construcción de carácter cuadrado, que finalmente no fue desarrollada en la superficie pictórica.

<sup>3</sup> GARRIDO, C.; VAN SCHOUTE, R.: *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico*, Madrid, 2001, pp. 25-26.

6. El Bosco, *El carro de heno*, óleo sobre tabla, 136'1 x 195'2 cm, h. 1512-1515, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen reflectográfica IR (detalle). El dibujo subyacente de El Bosco es esquemático, siempre predispuesto a sufrir cambios, siendo solo una guía y nunca un patrón. En este pequeño detalle podemos observar varios reposicionamiento en el dibujo subyacente, como las caras de los personajes que se han movido respecto al dibujo primigenio.

Fuente: Bosch Research and Conservation Project (en línea) <[http://boschproject.org/view.html?mode=sync&pointer=0.652,0.050&r=0.0889,0.2875,0.1369,0.1928&i=99\\_100\\_101\\_MCPVIS,99\\_100\\_101\\_IRREFL](http://boschproject.org/view.html?mode=sync&pointer=0.652,0.050&r=0.0889,0.2875,0.1369,0.1928&i=99_100_101_MCPVIS,99_100_101_IRREFL)> (Consulta 27 de abril de 2018)



6

sombreados sumamente elaborados en todas sus pinturas,<sup>4</sup> mientras que en la obra estudiada este es un matiz constructivo que se solventa con grisallas. Por otra parte, las variaciones entre el trabajo preparatorio y el acabado final son una señal de identidad de El Bosco, algo que lo cual tampoco se observa en la pintura estudiada, manifestando este conjunto de hechos dos personalidades artísticas distintas (figs. 6 y 7).

### Microfotografía Digital mediante luz difusa reflejada

La toma fotográfica obtenida mediante esta técnica permite, a través de una lupa digital monocular de enfoque variable, la captación de imágenes de la superficie de los materiales que conforman la obra, revelando su estructura, morfología, apariencia y otras cualidades organolépticas, permitiendo evaluar aspectos relativos al estado de conservación y a la realidad material del soporte, preparación y estratos pictóricos. Se ha utilizado para ello una lupa digital PCEMM200®, con una lente de focal variable entre los 20 X y los 200X.

<sup>4</sup> “Los paños de las vestimentas de algunos personajes, como los del ángel de La expulsión del Paraíso de Adán y Eva, escena representada en la puerta lateral izquierda de *El Carro del Heno*, tienen un dibujo de mayor elaboración, con una forma de hacer más en línea con lo que es habitual dentro de la pintura flamenca: largas líneas que marcan los pliegues y pequeños trazos para los sombreados. Esta forma de trabajar aparece en otros paños del mismo tríptico, en el anverso y el reverso. En algunos casos, el pintor trabaja de la misma manera, pero en superficie, como se puede ver en el mando de Dios Padre en la creación de Eva de El Paraíso, en el tríptico de *El Jardín de las Delicias*, en donde con la laca roja se dibujan las líneas largas de contornos y profundidades, y con el mismo material se sombrean las zonas más oscuras con trazos paralelos. GARRIDO, C.; VAN SCHOUTE, R.: *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico*, Madrid, 2001, p. 27.



7. El Bosco, *La muerte y el avaro*, óleo sobre tabla, 94'3 x 32'4 cm, h. 1505-1516, National Gallery of Art (Samuel H. Kress Colección), Washington D. C. Imagen reflectográfica IR (detalle). La imagen muestra el gran trabajo con el que El Bosco plasmaba las sombras en sus obra, siendo esta diferencia respecto a la obra estudiada por el CAEM, prueba de que nos hallamos ante dos personalidades artísticas distintas.

Fuente: Bosch Research and Conservation Project (en línea) <<http://boschproject.org/view.html?layout=four-pane&mode=curtain&pointer=0.345,0.001&i=53MCPVIS,53IRREFL,53MCPPIRP,53XRADGR>> (Consulta 20 de abril de 2018)

7

Los resultados obtenidos con esta prueba evidencian un uso de pigmentos y lacas coherentes con la datación y la filiación geográfica de la obra presentados en este informe. La obra fue ejecutada a base de finas veladuras, muchas de ellas aplicadas sobre bases de blanco de plomo, mostrando las características propias de los pintores primitivos flamencos. A su vez, la molienda de los pigmentos muestra un granulado irregular, propio de las moliendas de pigmentos realizados a mano.

A nivel organoléptico, se han podido caracterizar un buen número de pigmentos y lacas, si bien es cierto que para obtener un resultado exacto sería necesario realizar pruebas de análisis químicos, por lo que los datos que se exponen a continuación no son completamente determinantes.

El estudio de las ropas de San Juan evidencian el uso de bermellón, pigmento conocido desde la Antigüedad, sobre el que en algunas partes se ha aplicado una laca roja, probablemente



8. [página siguiente]  
Microfotografía a 200X. En la imagen tomada de San Juan, podemos observar veladuras de laca de rubia sobre blanco de plomo (tonalidad rojiza), así como veladuras de laca carmín sobre blanco de plomo (tonalidad rosácea).

9. [página siguiente]  
Microfotografía a 200X. Esta microfotografía muestra la molienda de un pigmento azul, probablemente azurita, característica de su confección manual.

10. [página siguiente]  
Microfotografía a 200X. En la imagen puede observarse el uso de tierras verdes.

11. [página siguiente]  
Microfotografía a 200X. Gracias a algunas micropérdidas, se ha podido observar que la capa de preparación es blanca, siendo muy probablemente carbonato cálcico.

laca de rubia, para crear degradaciones de color. Esta laca es una tintura conocida desde la Antigüedad y empleada ya por griegos y romanos. Por último, su hábito rosado parece componerse de una base de blanco de plomo, pigmento conocido desde hace más de 2000 años, el cual fue prácticamente el único blanco empleado en la pintura al óleo hasta mediados del siglo XIX, dejando de utilizarse por sus propiedades tóxicas en el siglo XX. Sobre éste, se aplican veladuras de una laca rosada, seguramente carmín. Se trata de una tintura de origen animal poco cubriente, proveniente de la cochinilla, documentada desde la Edad Media. Este juego de veladuras de carmín sobre blanco de plomo se repite en el vestido de María Magdalena (fig. 8).

El manto de la Virgen fue pintado con pigmento azul. Éste presenta partículas irregulares, por lo que no cabe duda de su confección manual. Probablemente se trate de azurita, pigmento conocido desde la Edad Media y del que ya da mención Cennino Cennini en el siglo XIV. Se trata de un pigmento que tiende a la pérdida de color y a su oscurecimiento. En algunas partes del manto, parece haberse aplicado una laca sobre este azul, que podríamos identificar como índigo, laca vegetal originaria de la India ya conocida por los pueblos mesopotámico, egipcio, griego y romano. A partir del siglo XVI fue muy empleado por los pintores holandeses, por lo que quizá podría haberse aplicado en una antigua restauración. Sin embargo, queremos manifestar nuestras reservas ante esta apreciación organoléptica, pues también podría ser un efecto visual producido por el barniz de la obra (fig. 9).

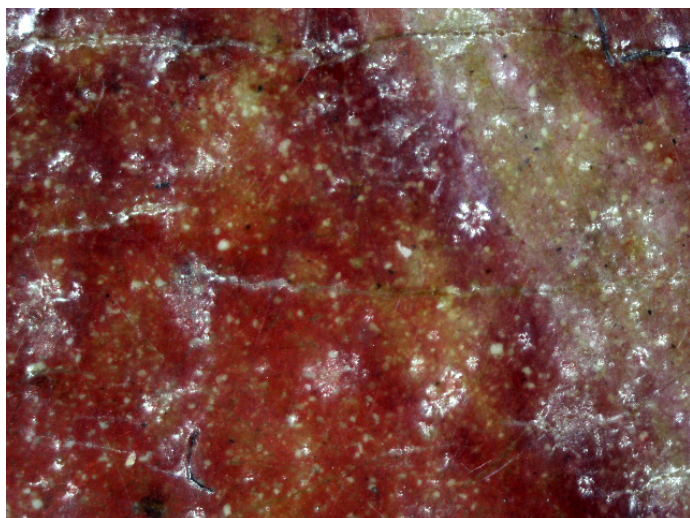
Se han observado también tierras ocre, marrones y verdes en distintos puntos de la obra, siendo las tierras uno de los pigmentos más antiguos conocidos, empleado desde la Prehistoria hasta la actualidad (fig. 10).

Por último, la observación a 200X ha permitido la caracterización de la imprimación gracias a algunas micropérdidas pictóricas, mostrando una coloración blanca ligeramente amarillenta, que muy probablemente responde a una preparación a base de carbonato cálcico (fig. 11).

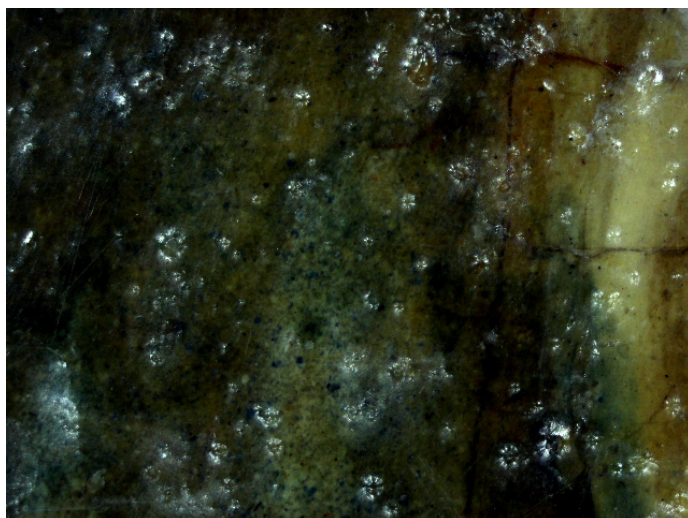
## ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La escena representa uno de los momentos de mayor dolor del ciclo pasional: *El entierro de Cristo*. La ausencia del sarcófago y la presencia tras los personajes de la cruz podría hacer pensar en otra escena: *La lamentación sobre Cristo muerto (Planctus Mariae)*. Sin embargo, los personajes que acompañan al cuerpo del Salvador, los elementos iconográficos y la existencia de numerosas obras flamencas donde el entierro de Jesús tiene lugar a los pies de la cruz, disipan cualquier tipo de duda.

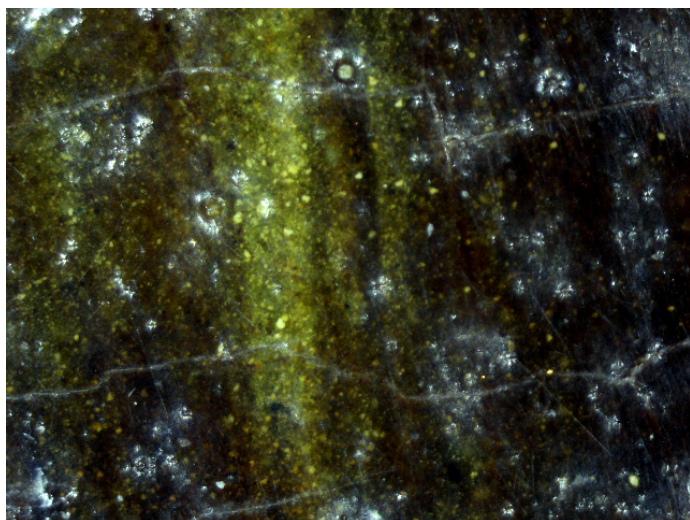
En la obra aparecen José de Arimatea y Nicodemo envolviendo el cuerpo de Cristo en el sudario; el cuerpo de éste, a pesar de las diminutas dimensiones de la pieza, muestra bellísimamente los tormentos sufridos por el Mesías: la herida de su costado, las marcas de sus clavos y de los cortes producidos por la corona de espinas hacen derramarse la sangre del Hijo del Hombre. No se han representado las marcas de la flagelación, seguramente



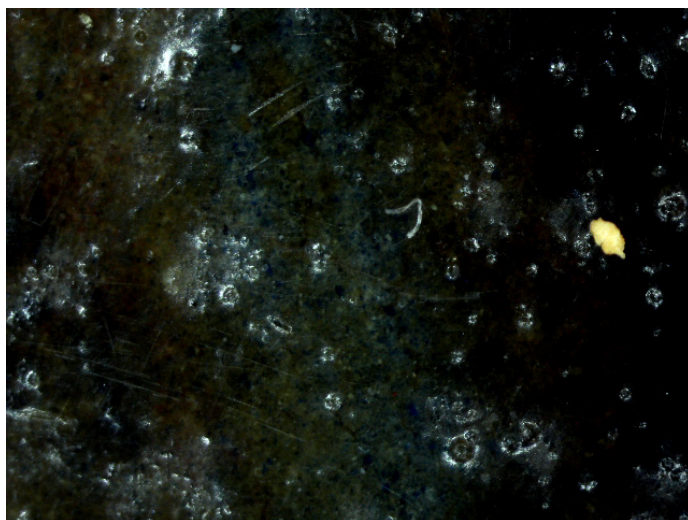
8



9



10



11

por no desear enfatizar en exceso el dolor físico sobre la grandeza espiritual del sacrificio de amor plasmado en la obra.

La Virgen María aparece rezando ante el cuerpo sin vida de su hijo, en una clara consonancia con la *devotio moderna*, apelando al espectador a imitar su gesto; su sufrimiento se ve confortado por la presencia de San Juan. Por último, aparecen dos figuras femeninas: en el flanco izquierdo, María Magdalena plasma su dolor psíquico con el gesto de sus brazos y su cuerpo encorvado, mientras que un último personaje cierra la composición; una figura femenina que hace alusión a María, la madre de Santiago, o bien a María Salomé.



Los elementos iconográficos, más allá de los personajes representados, son escasos pero suficientes como para aseverar que el episodio está perfectamente representado: el sudario con el que envuelven a Cristo y el bote de ungüento con el que se perfumará el cuerpo del Salvador.

La escena presentada en un espacio circular se ve enmarcada por una cenefa de líneas amarillas, de cierto efecto dorado, simbolizando la nueva era del Hombre, esplendoroso momento en el cual se han redimido los pecados gracias a la infinita bondad del Creador, capaz de sacrificar a su propio hijo en pro de la Humanidad.

## ANÁLISIS TÉCNICO-FORMAL Y ESTILÍSTICO

La obra estudiada presenta, más allá de sus cuestiones técnicas, claras reminiscencias formales que la ubican en el ámbito flamenco. Parece el resultado de una historia iconográfica concreta, siendo deudora de algunas de las composiciones más aplaudidas en este territorio durante el segundo y tercer tercio del siglo XV.

En este sentido, conviene remarcar su originalidad e idiosincrasia propias: a través del conocimiento de un amplio conjunto iconográfico, el autor de la pintura ofrece un modelo nuevo, en el cual se observan influencias, mas no dependencia. La obra no debe entenderse como una copia de un modelo conocido; esta tabla es fruto de la mano de un gran artista, por ahora anónimo, excelente conocedor del arte de su época, capaz de dar una nueva imagen del *Entierro de Cristo*.

Aunque no era esta la finalidad del presente estudio, se ha realizado una búsqueda de modelos coetáneos que pudieran servir de fuente al artífice de la pintura,<sup>5</sup> el cual parece probar, como ya se ha dicho, el gran conocimiento del artista sobre la pintura de su tiempo.

Probablemente, en una primera observación, a cualquier historiador del arte le llamaría la atención la figura de María Magdalena, pues la posición de sus brazos y cuerpo es análoga, solo que con su disposición a la inversa, a la del mismo personaje en una de las obras maestras por antonomasia del arte flamenco: *El descendimiento de la cruz* de Rogier van der Weyden (óleo sobre tabla, 220 x 262 cm, h. 1436, Museo Nacional del Prado, Madrid), obra que fue encargada por la guilda de ballesteros de Lovaina. Parece tan clara la relación que ya solo esta figura podría otorgarnos un *terminus post quem*, entendiéndose que la obra estudiada tuvo que realizarse con posterioridad a 1436 (figs. 12 y 13).

A pesar de este préstamo tomado por el artífice de la obra estudiada, no existe razón alguna para pensar que esta obra fue ejecutada por algún seguidor de van der Weyden; el exaltado afán matérico de éste, y su capacidad infinita para plasmar texturas, se encuentra totalmente ausentes en la obra. Del mismo modo, a pesar de las pequeñas dimensiones de la tabla, la

---

<sup>5</sup> Este estudio sobre posibles fuentes no ha sido, ni mucho menos, exhaustivo, por lo que aprovechamos para plantearlo como una muy interesante vía de trabajo en futuras investigaciones.

concepción volumétrica y anatómica también son totalmente dispares, apreciándose una mayor cercanía con el hacer de autores como Dirk Bouts o, muy especialmente, Robert Campin, también conocido como el Maestro de Flémalle. En este sentido, reconocemos estilemas semejantes entre estos artistas y el autor de la obra estudiada por el CAEM en la forma de ejecutar las manos, estilizadas y con los dedos alargados, así como en sus anatomías delgadas y esbeltas, especialmente en lo concerniente a la representación del cuerpo de Cristo. Huelga decir que estos estilemas le son, también, comunes a El Bosco.

Si observamos la tabla central del *Tríptico del entierro de Cristo* de Robert Campin (óleo sobre tabla, tabla central 60 x 48'9 cm [sin marco], tablas laterales 60 x 22'5 cm [sin marco], h. 1425, The Courtauld Institute of Art, Londres), se vuelven claras las semejanzas entre ambas obras: la anatomía de Cristo resulta similar, si bien la delgadez extrema de éste no resulta tan acentuada en la obra estudiada; el afán por marcar las heridas pasionarias de Jesucristo le son parejas, siendo de destacar el hilo de sangre que nace de la herida del costado, así como son semejantes los personajes barbados de las obras, si bien con sus posiciones invertidas. La forma de otorgar realismo, espaciosidad y volumen a los distintos elementos representados, empleando maravillosos toques de luz blanca también les son comunes, mostrando un esplendoroso carácter algo arcaizante, sobre todo si comparamos ambas pinturas con el hacer de van der Weyden (fig. 14).

Una obra que presenta mayores afinidades con la estudiada la encontramos en una de las maravillosas páginas miniadas de *Las muy ricas horas del Duque de Berry*,<sup>6</sup> obra maestra del arte francés-borgoñón del siglo XV, sin la cual es imposible entender el arte de los primeros primitivos flamencos.<sup>7</sup>

Se trata de *El entierro* (dentro de *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, Jean Colombe?, manuscrito miniado, 29 x 21 cm, h. 1485, f.157, Museo Condé, Chantilly [Francia]); en él, aparecen José de Arimatea y Nicodemo a los extremos de Cristo, ambos barbados, imbuidos en el proceso de abrigar el cuerpo del Salvador en el sudario. Su disposición y efigies son notoriamente similares a las de la obra estudiada por el CAEM. El rostro de la Virgen María también resulta muy similar, si bien en la página miniada ésta aparece con los ojos cerrados (fig. 15).

---

<sup>6</sup> Considerado el libro miniado más hermoso del mundo, la historia de la producción de *Las muy ricas horas del Duque de Berry* resulta larga y algo complicada. Su primera parte, sin duda la más espléndida de todas, comenzó en el taller de los hermanos Herman, Paul y Johan Limbourg, y finalizó hacia 1408-1409, quedando inconcluso por la muerte tanto de sus hacedores como de su patrón a causa de la peste. En 1440, cuando la obra estaba en posesión de Renato I de Nápoles, un autor desconocido, al que algunos investigadores asocian a Barthélemy van Eyck, terminó algunas miniaturas del calendario, específicamente las miniaturas de los meses de marzo, junio, julio, septiembre, octubre y diciembre. Finalmente, la obra fue concluida por Jean Colombe, a nombre de la Casa de Saboya, entre 1485 y 1486.

En cualquier caso, el número de artistas que participaron en su creación es tema discutido que probablemente jamás será resuelto (los estudios estilísticos difieren entre los 13 y los 27 pintores). Por sus decorados y miniaturas, así como por sus márgenes y caligrafía, muchos de estos artistas debieron provenir de los Países Bajos.

La historia del manuscrito se torna oscura a partir de 1486. A la muerte de Filiberto II de Saboya, descendiente de Carlos I, su viuda Margarita de Austria abandona Saboya y viaja a los Países Bajos, llevándose consigo quince libros de la biblioteca ducal.

<sup>7</sup> Véase: PANOFISKY, E.: *Los primitivos flamencos*, Madrid, 2016 [1953].



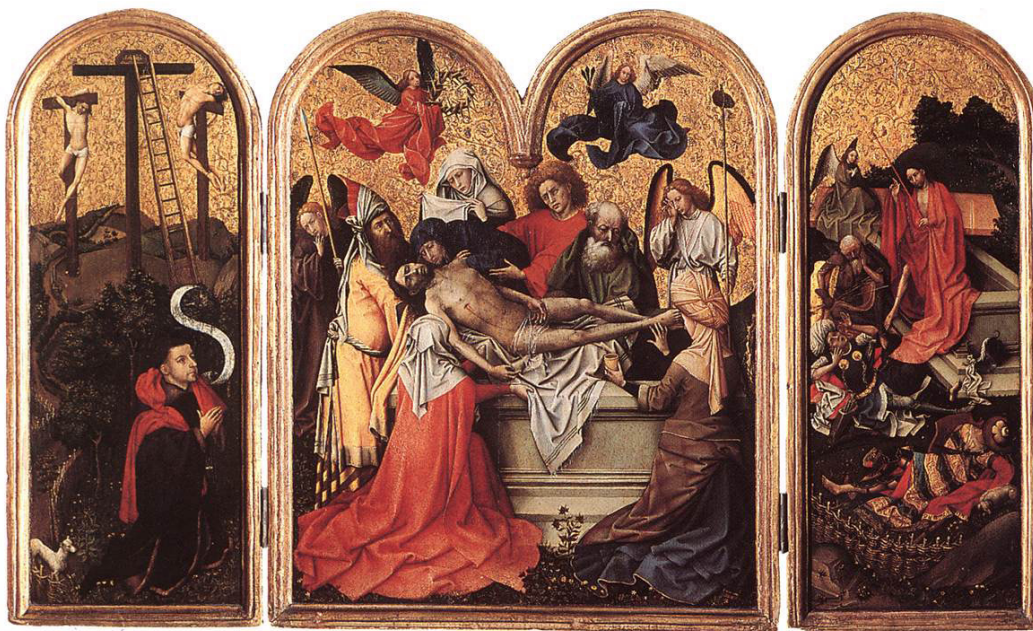


12



13





14

Varios estilemas de estas obras presentan afinidades con la citada miniatura, como son la estilización de las manos, la delgadez de los personajes cuyo volumen les viene dado por la amplitud de sus ropas, o la forma de remarcar los brillos, dorados en la página miniada, de blancos puros en la tabla.

La obra no solo muestra el gran conocimiento de su autor de lo más granado del arte flamenco del siglo XV, sino que, al enfrentarla al corpus de obras conservadas del Bosco, son varias las afinidades que también afloran.

En primer lugar, deseamos remarcar que las composiciones circulares no son extrañas a El Bosco; al contrario, son muchas las obras del maestro de 's-Hertogenbosch en las cuales el pintor realizó espacios circulares, a modo de medallones dentro de tablas rectangulares, donde plasmó sus escenas.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Son el caso del anverso de *Cristo camino del Calvario / El Niño Jesús jugando* (El Bosco, óleo sobre tabla, 59'7 x 32 cm, h. 1505-1515, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena), el anverso de *San Juan Evangelista en Patmos / La Pasión de Cristo* (El Bosco, óleo sobre lienzo, 63 x 43'3 cm, h. 1500, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlín), *El buhonero* (El Bosco, óleo sobre tabla, 71'3 x 70'7 cm, h. 1505-1516, Meseums Boijmans Van Beuningen, Róterdam), la *Mesa de los Pecados Capitales* (El Bosco?, óleo sobre tabla, 119'5 x 139'8 cm, h. 1505-1510 [según los especialistas de Bosch Research and Conservation Project, la obra sería posterior a la muerte de El Bosco, realizada por su taller o un seguidor], Museo Nacional del Prado, Madrid), *La extracción de la piedra de la locura* (El Bosco?, óleo sobre tabla, 49 x 34'5 cm, h. 1501-1505 [según Bosch Research and Conservation Project, la obra sería posterior a la muerte de El Bosco, siendo copia de un original perdido], Museo Nacional del Prado, Madrid), la tabla central de *El tríptico de los Improperios* (taller o discípulo del Bosco, óleo sobre tabla, 139'7 x 170'2 cm, h. 1515-1523 o anterior, Museu de Belles Arts de València, Valencia), *Después del Diluvio* (El Bosco o taller, óleo sobre tabla, 70 x 39'2 cm, h. 1510-1520, Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam) o *Después del Juicio Final* (El Bosco o taller, óleo sobre tabla, 70'5 x 37'4 cm, h. 1510-1520, Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam).

12. [página anterior] Rogier van der Weyden, *El descendimiento de la cruz* (detalle), óleo sobre tabla, 220 x 262 cm, h. 1436, Museo Nacional del Prado, Madrid.

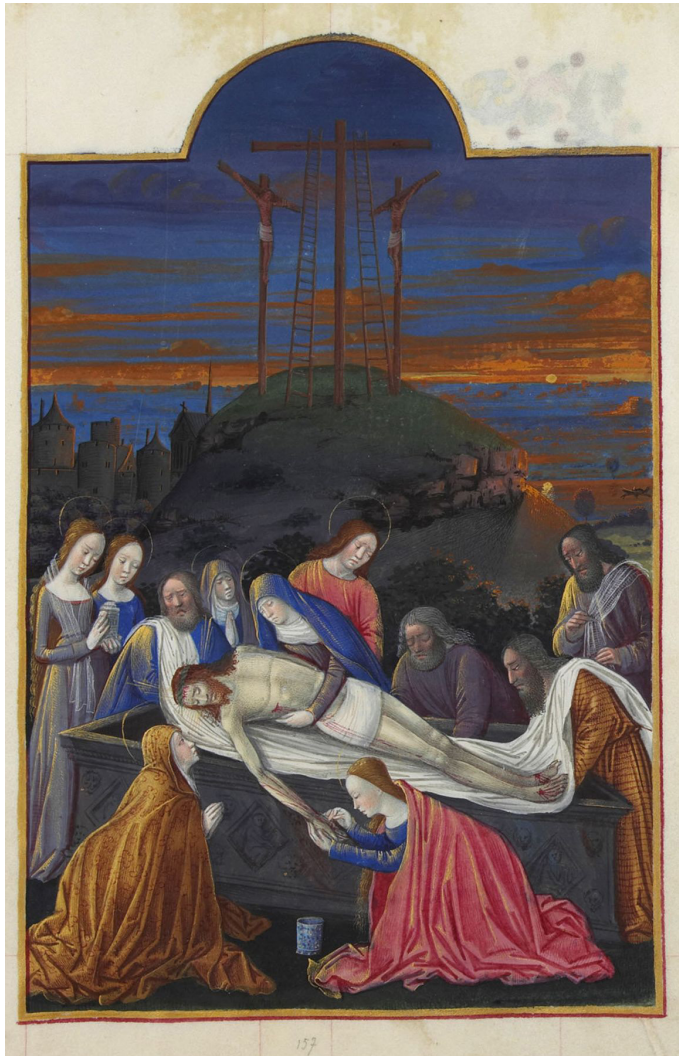
Fuente: Bosch Research and Conservation Project (en línea) <<http://boschproject.org/view.html?layout=four-pane&mode=curtain&pointer=0.345,0.001&i=53MCPVIS,53IRREFL,53MCPIRP,53XRADGR>> (Consulta 20 de abril de 2018)

13. [página anterior] Anónimo flamenco, *El entierro de Cristo* (detalle), óleo sobre tabla, 12'8 cm de diámetro, último tercio del siglo XV, Colección particular. Al comparar este detalle con la imagen 12, queda claro que el autor de la tabla estudiada por el CAEM se inspiró en van der Weyden al realizar la figura de María Magdalena.

14. Robert Campin, *Tríptico del entierro de Cristo*, óleo sobre tabla, tabla central 60 x 48'9 cm (sin marco), tablas laterales 60 x 22'5 cm (sin marco), h. 1425, The Courtauld Institute of Art, Londres. En esta obra podemos reconocer estilemas semejantes a los observados en la tabla estudiada por el CAEM.

Fuente: Wikipedia (en línea) <[https://es.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%ADptico\\_del\\_entierro\\_de\\_Cristo#/media/Archivo:Triptych-with-the-entombment-of-christ-1822.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%ADptico_del_entierro_de_Cristo#/media/Archivo:Triptych-with-the-entombment-of-christ-1822.jpg)> (Consulta 25 de abril de 2018)





15

La imagen colectiva de El Bosco siempre remite a *El Jardín de las delicias* (El Bosco, óleo sobre tabla, 185'8 x 325'5 cm, h. 1490-1500, Museo Nacional del Prado, Madrid) y el *Tríptico de las tentaciones de San Antonio* (El Bosco, óleo sobre tabla, 131'5 x 214'9 cm, h. 1500-1505, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), ambas obras de grandes dimensiones, con paisajes poblados por cientos de figuras, donde la fantasía y el imaginario del Infierno se desbordan. Sin embargo, El Bosco fue un genio cuyo arte trasciende los *clichés* que se han desprendido de estas obras. En este sentido, debemos recordar que una de sus obras más aplaudidas por los especialistas, *La Coronación de espinas* (El Bosco, óleo sobre tabla, 73'8 x 59 cm, h. 1510, National Gallery, Londres), presenta personajes a tamaño natural sobre un fondo neutro; o *La Adoración de los Magos* (El Bosco, óleo sobre tabla, 71'1 x 56'5 cm, h. 1475, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) que no presenta ningún elemento extraño a la representación flamenca clásica de la Natividad, así como su *Calvario con donante* (El Bosco, óleo sobre tabla, 74'8 x 61 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Beldiê, Bruselas) no muestra ninguna anomalía respecto a su tema.

A su vez, su arte es cambiante, dispares sus obras en cuanto a calidad ejecutiva, variantes sus recursos técnicos,<sup>9</sup> a la vez que muestra un dominio por igual de las representaciones de gran o pequeño formato, y de las composiciones fantásticas repletas de pequeñas figuras o de aquellas de grandes dimensiones donde su fantasía exacerbada se ve relegada por la sacralidad más pía. Es por todos estos motivos que la atribución de su obra es tan complicada, volviendo incluso imposible una ordenación cronológica correcta de sus obras.

Tomando como punto de partida todas estas dificultades, desde el CAEM queremos remarcar varias afinidades observadas entre la obra estudiada y varias pinturas del maestro de 's-Hertogenbosch.

Al estudiar las obras autógrafas de El Bosco donde aparecen figuras de pequeño tamaño, se constata que existe un patrón generalizado en la ejecución de las efigies: con delicados toques negros, El Bosco da forma al labio superior así como delimita la nariz con una línea oscura bajo ésta, de forma que son estas sombras las que confeccionan el

<sup>9</sup> Estos hechos son apreciables incluso entre aquellas obras datadas en los grandes estudios del Bosco como de un mismo periodo cronológico.

rostro. Suele acabar de definir la nariz con una pincelada clara que recorre el tabique nasal, generalmente blanca, mientras que las cejas y en ocasiones las cuencas oculares son delimitadas con una finísima pincelada de coloración parda. Por último, los ojos se plasman con un simple toque negro que materializan la pupila, en un espacio algo más claro en los rostros de mayores dimensiones, mientras que en los más pequeños es este simple pero magistral toque el que define unas miradas profundamente empáticas, capaces de transmitir sentimientos como la alegría, la tristeza o el puro terror de las almas del Averno. Es exactamente el mismo esquema empleado en la confección de los rostros de la obra estudiada por el CAEM (figs. 16-19).

Al comparar esta tabla con el corpus de obras bosquianas, sorprende la cercanía que presenta esta composición con *El entierro de Cristo* de El Bosco (aguada de tinta gris, sobre lápiz, tinta negra y gris a pluma y pincel sobre papel, 25'3 x 30'5 cm, h. 1505-1515, The British Museum, Londres). Más allá de que en ambas obras se esté representando el mismo acontecimiento, la disposición de los dos hombres barbados que envuelven el cuerpo del Salvador en el sudario es sumamente similar, así como la posición orante de la Virgen María, cuyas manos y ropas son presentadas prácticamente igual. Por último, el estómago undido bajo el diafragma de Cristo, remarcado por un juego de sombras, es análogo en ambas obras (fig. 20).

Por otra parte, los marcados y cortantes pliegues de las vestiduras de todos los personajes de la obra estudiada, con este regusto tan netamente gótico, son comunes también con la obra de El Bosco.

En cuanto a la aplicación de los colores, existen también semejanzas que exceden el que tanto el artífice de la obra estudiada como el Bosco fuesen flamencos, compartiendo de nuevo estilemas. En este sentido, resulta llamativo la multidireccionalidad de la pincelada, especialmente visible en el manto de la Virgen, la cual es coincidente con obras como *Después del Diluvio* (El Bosco o taller, óleo sobre tabla, 70 x 39'2 cm, h. 1510-1520, Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam), *Después del Juicio Final* (El Bosco o taller, óleo sobre tabla, 70'5 x 37'4 cm, h. 1510-1520, Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam), *Cristo camino del Calvario / El Niño Jesús jugando* (El Bosco, óleo sobre tabla, 59'7 x 32 cm, h. 1505-1510, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena), *San Cristóbal con el Niño Jesús a cuestras* (El Bosco, óleo sobre tabla, 112'7 x 71'8 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam), etc. A su vez, recursos como el empleo de lacas rojas sobre bermellón, comunes al Bosco y a otros pintores flamencos, son visibles en el manto de San Juan. Pero quizá la coloración más cercana al Bosco la encontramos en el vestido rosado de María Magdalena. Ésta se ha conseguido a base de suaves veladuras de laca roja sobre una base de blanco de plomo. Se trata de una de las coloraciones preferidas del Bosco, presente en casi todas sus obras, siendo quizá un hepíteto el *Carro de heno* (El Bosco, óleo sobre tabla, 136'1 x 195'2 cm, h. 1512-1515, Museo Nacional del Prado, Madrid), espléndido tríptico en cuya tabla central se observan distintas gradaciones de intensidad ejecutados probablemente con la misma técnica. En este sentido es de reseñar el ropaje de uno de los personajes que se encuentra peleando en el flanco derecho,<sup>10</sup> cuya tonalidad es casi idéntica (fig. 21).

15. [página anterior] Jean Colombe?, *El entierro* (dentro de *Las muy ricas horas del Duque de Berry*), manuscrito miniado, 29 x 21 cm, h. 1485, f.157, Museo Condé, Chantilly (Francia). De nuevo sorprenden las similitudes de la obra estudiada, a pesar de su idiosincracia propia, con una obra tan formidable como son *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, siendo demostrativo del gran conocimiento del autor de la tabla del arte de su época.

Fuente: Wikipedia (en línea) <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tr%C3%A8s\\_Riches\\_Heures\\_du\\_Duc\\_de\\_Berry#/media/File:Folio\\_157r\\_-\\_The\\_Entombment.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_Duc_de_Berry#/media/File:Folio_157r_-_The_Entombment.jpg)> (Consulta 2 de abril de 2018)

<sup>10</sup> En la bibliografía especializada del Bosco, muchas veces se refiere a esta pareja luchando como “los danzantes”.





16



17



18



19

16. El Bosco, *El Jardín de las delicias* (detalle), óleo sobre tabla, 185'8 x 325'5 cm, h. 1490-1500, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fuente: Bosch research and Conservation Project (en línea)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tr%C3%A8s\\_Riches\\_Heures\\_du\\_Duc\\_de\\_Berry#/media:File:El\\_Jard%C3%ADn\\_de\\_las\\_delicias\\_\(detalle\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_Duc_de_Berry#/media:File:El_Jard%C3%ADn_de_las_delicias_(detalle).jpg)





20

Otro punto que asocia la obra con la estética del Bosco es la estilización de las figuras, especialmente visible en el cuerpo de Cristo, totalmente análoga a la obra del maestro de 's-Hertogenbosch. Por último, los personajes del Bosco visten prendas sumamente semejantes a las observadas en la obra estudiada, lo cual, para futuras investigaciones, sería una interesantísima vía de estudio, quizá así, pudiéndose acotar con mayor exactitud el período de ejecución de la presente obra.

A pesar de estas afinidades mencionadas, las diferencias entre la caligrafía pictórica de El Bosco y la del autor de la obra estudiada se vuelven claras bajo el estudio comparativo y, muy especialmente, gracias a la microfotografía. Éstas evidencian una pincelada mimada y serena, que se aleja del temperamental hacer de El Bosco, en el que rapidez y maestría se aúnan de forma única, observándose una pincelada siempre nerviosa, corta y prácticamente abstracta, a pesar de lo acabado del resultado final.

media/File:Folio\_157r\_-\_The\_Entombment.jpg> (Consulta 2 de abril de 2018)

17. [página anterior] Anónimo flamenco, *El entierro de Cristo*, óleo sobre tabla, 12'8 cm de diámetro, último tercio del siglo XV, Colección particular. Microfotografía a 60X. Al comparar esta fotografía con la imagen anterior, podemos observar que la efigie de la Virgen se construyó siguiendo el mismo esquema que la cara de una de las almas del *Infierno musical* de *El Jardín de las delicias*.

18. [página anterior] El Bosco o taller, *Después del Diluvio* (detalle), óleo sobre tabla, 70 x 39'2 cm, h. 1510-1520, Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam.

Fuente: Bosch Research and Conservation Project (en línea) <<http://boschproject.org/view.html?pointer=0.664,0.669&i=00MCPVIS>> (Consulta 1 de abril de 2018)

19. [página anterior] Anónimo flamenco, *El entierro de Cristo*, óleo sobre tabla, 12'8 cm de diámetro, último tercio del siglo XV, Colección particular. Microfotografía a 60X. Al enfrentar esta imagen con la anterior se observa el mismo sistema constructivo del rostro.

20. El Bosco, *El entierro de Cristo*, aguada de tinta gris, sobre lápiz, tinta negra y gris a pluma y pincel sobre papel, 25'3 x 30'5 cm, h. 1505-1515, The British Museum, Londres.

Fuente: Bosch Research and Conservation Project (en línea) <<http://boschproject.org/view.html?layout=four-pane&mode=curtain&pointer=0.345,0.001&i=53MCPVIS,53IRREFL,53MCPIRP,53XRADGR>> (Consulta 20 de abril de 2018)





## CONCLUSIONES

Tras varios meses de estudio y paciente comparativa de la pincelada además de, muy especialmente, del dibujo subyacente de la obra *El entierro de Cristo*, queda descartada su atribución directa a El Bosco.

Sin embargo, desde el CAEM deseamos remarcar las cualidades excepcionales de esta pequeña tabla, que muestran la presteza de su artífice, el cual debió ser un gran conocedor del arte flamenco del siglo XV, además de ser un artista muy singular, posiblemente relacionado con el mundo de la miniatura, capaz de inspirarse en el arte de su época para crear una nueva y bellísima composición.

Este hecho resulta singular, pues es prueba de que nos hallamos ante una espléndida obra flamenca producida muy seguramente a finales del siglo XV. Así parecen probarlo también el estudio organoléptico de pigmentos y soporte.

La calidad de esta pequeña pieza es extraordinaria, por lo que si bien la finalidad de este estudio era disipar las dudas sobre si El Bosco fue, o no, su artífice, siendo el resultado negativo en esta atribución, nos tomamos la libertad de sugerir en un futuro una nueva investigación más profunda, con el fin de poder atribuir la obra a un artista concreto. Sin género de dudas, es algo que esta pequeña tabla flamenca merece. Estamos convencidos de que con paciencia y tenacidad, con un estudio prolongado y sostenido, amén de sacrificado, podríamos encontrar el nombre y apellido exactos de esta prodigiosa pintura sobre tabla.

21. [página anterior] El Bosco, *El carro de heno* (detalle), óleo sobre tabla, 136'1 x 195'2 cm, h. 1512-1515, Museo Nacional del Prado, Madrid. Si contraponemos la coloración de esta figura con la de la imagen 13 de este informe, podemos observar cuán cercanas se encuentran, siendo seguramente ambas fruto de la aplicación de veladuras de laca carmín sobre blanco de plomo.

Fuente: Bosch Research and Conservation Project (en línea) <[http://boschproject.org/view.html?layout=top-major&mode=curtain&pointer=0.500,0.500&i=99\\_100\\_101\\_MCPVIS,99\\_100\\_101\\_IRREFL,99\\_100\\_101\\_MCPIRP](http://boschproject.org/view.html?layout=top-major&mode=curtain&pointer=0.500,0.500&i=99_100_101_MCPVIS,99_100_101_IRREFL,99_100_101_MCPIRP)>





## APÉNDICE GRÁFICO

CONSTANCIA VISUAL DEL PROCESO DE ESTUDIO DE LA OBRA

22. Realización de las técnicas  
fotográficas a la obra en las  
instalaciones del CAEM.







## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA UTILIZADA EN EL PRESENTE ESTUDIO

### **Bermejo, 1982**

BERMEJO, E.: *La pintura de los primitivos flamencos en España*, vol. I, Madrid, 1982.

### **Bassegoda, 1998**

BASSEGODA, B.: "Las colecciones pictóricas de El Escorial. De Felipe II a Felipe IV", *Felipe II y las artes* (congreso internacional), Universidad Complutense de Madrid, del 9 al 12 de diciembre de 1998, Madrid, 1998.

### **García-Frías; Herrero, 2016**

GARCÍA-FRÍAS CHECA, C.; HERRERO CARRETERO, C.: *El Bosco en El Escorial*, Madrid, 2016.

### **Garrido; Van Schoute, 2001**

GARRIDO, C.; VAN SCHOUTE, R.: *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico*, Madrid, 2001.

### **Ilsink; Koldeweij; Spronk, 2016**

ILSINK, M.; KOLDEWEIJ, J.; SPRONK, R.: *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné* (catálogo de exposición), Het Noordbrabants Museum, del 13 de febrero al 8 de mayo de 2016, 's-Hertogebosch, 2016.

### **Ilsink; Koldeweij; Spronk, 2016**

ILSINK, M.; KOLDEWEIJ, J.; SPRONK, R.: *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Technical Studies* (catálogo de exposición), Het Noordbrabants Museum, del 13 de febrero al 8 de mayo de 2016, 's-Hertogebosch, 2016.

### **Koldeweij; Vanderbroeck; Vermet, 2005**

KOLDEWEIJ, J.; VANDERBROECK, P.; VERMET, B.: *Hieronymus Bosch. El Bosco (Obra completa)*, Barcelona, 2005.

### **Silva Maroto, 1998**

SILVA MAROTO, P.: "En torno a las obras que poseyó Felipe II", *Felipe II y las artes* (congreso internacional), Universidad Complutense de Madrid, del 9 al 12 de diciembre de 1998, Madrid, 1998, p. 533-552.

### **Silva Maroto, 2016**

SILVA MAROTO, P. [coord.]: *El Bosco* (catálogo de exposición), Museo Nacional del Prado, del 31 de mayo al 11 de septiembre de 2016, Madrid, 2016.

### **Panofsky, [ 1953] 2016**

PANOFSKY, E.: *Los primitivos flamencos*, Madrid, 2016 [1953].

### **Pedrola, 2009**

PEDROLA, A.: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Barcelona, 2009.

### **Vandenbroeck, 2011**

VANDENBROECK, P.: "Disparates cargados de sentido. Cultura popular, ideología burguesa y recuperación nobiliaria a propósito de una serie de tapices bruselenses según modelo del Bosco", *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento* (dir. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García), Madrid, 2011, pp. 151-223.

### **Vázquez, 2016**

VÁZQUEZ DUEÑAS, E.: *El Bosco en las fuentes españolas*, Madrid, 2016.





## CRÉDITOS GENERALES

### AUTORES

- Dr. Ximo Company. Catedrático de Historia del Arte Moderno de la Universitat de Lleida. Director del CAEM.
- Sr. Marc Borrás. Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte por la Universitat de Barcelona. Investigador del CAEM.

### COLABORACIÓN

- Sra. Anna Pedret. Máster en Peritaje, Evaluación y Análisis de Obras de Arte por la Universitat de Lleida. Investigadora del CAEM.
- Sra. Marta Raich. Graduada en Comunicación y Periodismo Audiovisual por la Universitat de Lleida. Técnico en fotografía científica. Investigadora del CAEM.

### EQUIPOS UTILIZADOS EN EL ESTUDIO DE LA OBRA

- Cámaras fotográficas:
  - Cámara Nikon modificada con un objetivo de Nikon Nikkor de 50 mm. Technical Photography Filters Set-Standard.
  - Equipo de fotografía digital infrarroja Sinar Evolution 75h modificado con un filtro de IR del Centro de Arte de Época Moderna de la Universitat de Lleida.
- Lupa binocular Optivisor (DoneganOptical), con lente de 2 y 3'5 aumentos.
- Lupa PCE-MM200 USB Digital Microscope, con lente de 5x-200x aumentos, 2.0. Megapíxel, enfoque manual de 8 mm a 300 mm. Grabación video 4:3.
- Programas informáticos de diseño y manejo de imágenes: Adobe Photoshop CS6, Adobe Illustrator CS6, Adobe InDesign CS6.
- Fototeca digital del CAEM.





# ÍNDICE

---

FICHA TÉCNICA .....	5
AUTOR.....	5
TÍTULO DE LA OBRA .....	5
CRONOLOGÍA .....	5
LUGAR DE REALIZACIÓN Y PROCEDENCIA ORIGINAL .....	5
TÉCNICAS Y MATERIALES .....	5
MEDIDAS .....	7
INSCRIPCIONES.....	7
ESTADO DE CONSERVACIÓN .....	7
LUGAR ACTUAL DE CONSERVACIÓN .....	7
ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS .....	7
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO .....	14
ANÁLISIS TÉCNICO-FORMAL Y ESTILÍSTICO .....	16
CONCLUSIONES .....	25
APÉNDICE GRÁFICO .....	27
SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA UTILIZADA EN EL PRESENTE ESTUDIO .....	29
CRÉDITOS GENERALES .....	31



